DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2003.04.006

中国音乐学(季刊)2003年第4期
MUSICOLOGY IN CHINA

□赵维平
ZHAO Wei-ping

# 丝绸之路上的琵琶乐器史

**A Historical Account of Pipa found along the Silk Route**

摘　要:文章通过原始文献、考古史料等对出现在我国古代丝绸之路上的阮咸(秦琵琶、秦汉子)、四弦曲项琵琶和五弦直项琵琶等的三类琵琶的历史渊源、发展脉络作了实证性的考察。试图澄清至今为止我国史学界对琵琶历史的混乱不清的认识现象。

关键词:丝绸之路;琵琶;五弦;阮咸
中图分类号:J632.33　　文献标识码:A　　文章编号:1003-0042(2003)04-0034-15

## 引　言

琵琶,这件起端于丝绸之路上古老的乐器至少已有两千多年的历史了。在我国最早出现的是秦汉时期的弦鼗,后演化成秦琵琶也称秦汉字——阮咸。接着张骞和班超的两次西征打开了一条丝绸之路。汉魏以来由波斯、印度通过佛教传来了四弦曲项琵琶和五弦直项琵琶,就这样琵琶在我国延绵发展,逐渐取得了独立的地位,并对中国音乐文化产生了巨大的冲击力。这里如果我们将琵琶放置在以西亚为起端,经中国大陆,至日本奈良的正仓院为终点的丝绸之路上来看的话,琵琶的发展还在延续、展开。至少在《隋书》音乐志的高丽乐的条目中就已经明确地记载着"琵琶和五弦"等乐器;之后琵琶又经日本遣唐使之手将其带到了日本;唐以后琵琶又传入越南等地。这样琵琶这件极富生命力的乐器又在东亚诸国的不同地区展演、开花,并在各个历史时期展示出绚丽多彩的文化样式。但遗憾的是,就是这件古老而又深为人们所爱的乐器在我国却没有得到充分的研究,至少对于琵琶的起源、以及它们来龙去脉等本原问题还没有清晰的认识。我国目前最具权威的音乐辞书——《中国大百科全书》音乐舞蹈卷中对琵琶作了如下的描述:

> 半梨形音箱的琵琶,曲颈,颈上有四个相(柱)……约在350年前后由印度传入中国的北方。……因其头部向后弯曲,以区别于当时的直柄圆形的汉琵琶,故名曲项琵琶;因其经过龟兹传来,又称龟兹琵琶。其他如五弦琵琶、六弦琵琶、忽雷(二弦琵琶)、火不思等都属于这一系统。到宋代以后,曲颈琵琶泛称琵琶,而直柄圆形的琵琶,则称阮咸(转曹安和1989:511)。

上述这段对琵琶历史的简短陈述中至少存

收稿日期:2002-4-15
作者简介:赵维平(1957-　)男,文学博士(艺术学),上海音乐学院音乐学系副教授(上海200062)。

在着以下几处谬误:

1. 曲颈四弦琵琶并不是从印度传来的, 而是由波斯传入的。传入中国的年代应在汉魏时期, 应早于四世纪中叶。

2. 曲项琵琶最初传入我国主要逗留于天山南麓的于阗, 而不是龟兹, 历史上的龟兹琵琶或胡琵琶更多的应指五弦直项琵琶而不是四弦曲项琵琶。

3. 四弦琵琶与五弦琵琶等在形制、传播路径和文化现象上都不尽相同, 如果琵琶的演奏方法上还勉强可把它们看作一个系统的话, 但把火不思也归位同类就有点离谱了。因为火不思是由元代阿拉伯地区传入的乐器, 与古代丝绸之路上的乐器相距遥远, 两者就其年代和文化内涵都不尽相同, 构成一个系统实为牵强。

4. 在中国的史籍中"琵琶"指曲项四弦琵琶;"五弦"指五弦直项琵琶, 这一区分至少在《隋书》音乐志中就已经有明确的记载, 它们并不是在三、四百年后的宋朝之后才被命名的。

80 年代的中叶我国出版了一本关于琵琶乐器史的专著——《中国琵琶史稿》(韩淑德等 1985), 该书对曲项琵琶的历史渊源的考证过于简单, 缺乏应有的文献及考古学方面的资料, 有关曲项琵琶和龟兹琵琶的关系问题与上述《中国大百科全书》的琵琶条目持同样的错误论点。对于五弦琵琶的叙述不仅用了一千多字, 作为琵琶史的专著缺乏翔实的研究。琵琶这件作为对我国艺术发展产生过巨大冲击力的乐器迄今为止没有得到充分的研究, 予以足够的认识。对此, 笔者想就中国历史上的三类琵琶乐器: 四弦曲项琵琶、五弦直项琵琶和阮咸, 作一番研究、考察。希望本文能起到抛砖引玉, 引起诸多学者对琵琶类乐器研究的重视作用。

被称作丝绸之路的终点, 日本奈良的正仓院里珍藏着 1200 前由中国的唐代传入日本保存完好的三种不同的琵琶。它们是: 螺钿紫檀五弦琵琶(一面)、螺钿紫檀阮咸(一面)、四弦曲项琵琶(二面)。上述琵琶应该是在玄宗朝的盛唐或在此之前所传入日本的乐器。

琵琶和阮咸这几类琵琶乐器在中国的隋唐时期曾在宫廷俗乐中占具了重要的地位, 同时在民间也广为流行。特别到了唐朝其盛行之广可从许多唐代文学作品和史籍中得以应证。我们知道在上述三类的琵琶中除阮咸为中国固有的乐器外, 四弦曲项琵琶及五弦直弦琵琶均为外来乐器, 它们在中国逐渐成熟之后又传到了东亚诸国。正仓院作为丝绸之路的终点, 留下了由西域传到中国又东渐日本的活见证。现在让我们来看看这些琵琶究竟是怎样传入中国的呢? 笔者想通过历史文献及一些考古史料来考察琵琶的发展历史。

如果我们打开中国的史籍就会发现我们都能找到上述三种琵琶的纪录。尤其是琵琶乐成熟的隋唐时期。中唐杜佑的《通典》卷 144、乐四, 琵琶的条目中可以列出以下几例:

A: 今清乐奏琵琶, 俗谓之"秦汉子", 圆体修颈而小, 疑是弦鼗之遗制。傅玄云:"体圆柄直, 柱有十二。"其他皆充上锐下。

B: 曲项, 形制稍大, 本出胡中, 俗传是汉制, 兼似两制者, 谓之"秦汉", 盖谓通用秦、汉之法。

C: 五弦琵琶, 稍小, 盖北国所出。

D: 阮咸, 亦秦琵琶也, 而颈长过于今制, 列十有三柱。……晋竹林七贤图阮咸所弹与此类同, 因为谓之阮咸。

这里 A 条中的"清乐奏琵琶"为笔误, 应为"秦琵琶", 即当时俗称为秦汉子之器。D 条, 阮咸也称秦琵琶。因此, A 和 D 实际上可以认为是同一件乐器, 即称作阮咸或秦琵琶。此外 B 条目的曲项琵琶和 C 条中的五弦琵琶便是传到日本正仓院的三件琵琶的具体记录。下面让我们来看看它们的历史。

## 四 弦 琵 琶

在正仓院里的两件四弦琵琶均为曲项琵琶, 或称曲颈琵琶。由于它们与阮咸和五弦琵琶的直项形制不同, 颈部的上端呈 90 度直角

因而被称作曲颈琵琶。在中国的史籍中五弦琵琶往往被略记为五弦，而四弦曲项琵琶一般直称为琵琶。如果说在中国的历史上有着土生土长的“汉琵琶”或叫着秦汉子、秦琵琶的话，那么四弦曲项琵琶并不是源自中国。《通典》云：

“曲项，形制稍大，本出胡中，俗传是汉制。”

对此《释名》释乐器中载：“枇杷本出于胡中。”如果我们把历史再朝前推陈移，六朝的《宋书》卷十九·乐一中引用了西晋的文人傅玄的《琵琶赋》曰：

“汉遣乌孙公主嫁昆弥，念其行道思慕，故使工人裁筝、筑，为马上之乐。欲从方俗语，故名曰琵琶，取其易传于外国也。”

很明显四弦琵琶并不是源于我国的中原之器，而是在汉代前后传入中原的西域乐器。对此，《隋书》乐一中亦道：“今曲项琵琶、竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏旧器也。”那么中国的四弦曲项琵琶到底是来自何方呢？

汉朝的武将张骞两次出使西域（BC.139～126、BC.119），逐渐打开了一条通往中国的丝绸之路，使西域诸国的多元文化得以进入中原，它对我国南北朝至隋唐的文化产生不可估量的作用。隋初的七部伎、大业中的九部伎及唐初的十部伎、胡乐舞的大量流入、百戏、歌舞的盛行直至唐教坊的成立等，这些都与西域文化的渗透有着不可分割的联系。

这一时期西域文化的形成主要来自印度的佛教与现伊朗·波斯文化的两股势力。从三世纪下半～八世纪，以天山北道的龟兹古都（现新疆库车地区）为中心的佛教文化。在当地的一些壁画中从三世纪下半叶～六世纪出现了最初犍陀罗艺术的特征，接着六世纪后又在犍陀罗艺术基础上形成了波斯艺术特色。语言上出现了近似梵语的吐火罗乙型语种（主要流行于龟兹、焉耆一带）。另外这一地区固有的土著文化构成了西域地区最为丰富且独具个性的艺术文化。在这些早期的壁画艺术中可以发现类似中国阮咸的直颈琵琶，到三世纪末四世纪初起开始出现一些近似于棒状的五弦直颈琵琶的画像和浮雕。这些作品是受当时印度、吐火罗文化圈影响的重要特征。但是值得注意的是，在这一时期西域地区的第二个文化中心便是天山南道的于阗（今新疆的和田地区），她的艺术特征与天山北麓的龟兹乐不同，在和田地区出土的陶器中可以发现有一些四弦的曲项梨形琵琶。（见下图一、二，转岸边成雄 1968：128～129 图 2—3）

这是一群曲由三至七世纪所形成的西域地区最早的文化发展期。在斯忒恩的著作《古代的于阗》一书中把这一地区的文化推定在公元三世纪或此前（转岸边成雄 1968：123）。从这些出土的明器中较难说清其弦数的多少，但是该乐器为梨形、横抱着用拨子来演奏、在共鸣箱的下端有一块打着结的小板，像似现代琵琶上的缚弦。可以发现这些特征与中国的四弦曲项琵琶相一致的。但是，这种曲项琵琶实际上在天山南麓的龟兹古国也曾少量出现①。据此可以推定在当时的西域地区，即天山南北两地曾出现过较为分明的两种不同的文化现象。也就是说龟兹古都以五弦直项为主；而天山南麓的于阗地区则以四弦曲项为中心的不同文化形态。当然曲项琵琶也曾出现在天山北道的龟兹而形成交叉现象，但这一时期就总体而言，原则上是两种不同的文化现象。但是据中国的曲项琵琶如《通典》中记载：“曲项，本出胡中，俗传是汉制。”就是说四弦曲项琵琶在汉代就已经出现了，这样其时间要比上述的于阗和龟兹美术至少早三～四百年。那么这一段时间上的差距又该如何解释呢？也就是说三、四百年前的文化怎么会受到后来文化影响的呢？关于这一点，如果我们的目光仅仅停留在我国新疆地区、河西走廊以及进入中原的外来文化的话，是无法阐明它们之间的关系的，必须将视线投向丝绸之路的前端，即

① 新疆克孜尔尕哈石窟第三十窟后室前壁的一列中南起第三幅为弹琵琶飞天图，鲜明可见飞天女横抱琵琶为四弦曲项、四个固定弦的轸子。

图一,古代于阗的梨形琵琶

图二,古代于阗的梨形琵琶

传入我国新疆地区之前的西亚。诚如本文开头所述,西域文化与早期的印度佛教和波斯文化有着密不可分的关系,它们的原型以及传入我国新疆地区的方式是揭开琵琶渊源的关键所在。

在西域文化史上,位于现在阿富汗的南部和巴基斯坦西北部的犍陀罗艺术(Gandhāraart)在佛教艺术史上具有很重要的历史意义。这个建立于公元一世纪,逐渐盛行于六、七世纪的佛教的浮雕视觉艺术留下了古代波斯与印度文化的深刻痕迹。在音乐上,一、二世纪已经出现了一种类似中国四弦琵琶的梨形柳特琴(见图三,转同上:128~129图6)。

从这幅图片上大致可以发现这种琉特型乐器与我国新疆南道的于阗四弦曲项十分相似。这件乐器呈梨型、曲项(形状)、横抱(演奏方法),琴弦的尾部似有挂弦的缚弦,可以推断犍陀罗的梨型琉特与于阗的曲项四弦有着明显的传承关系。这个乐器后来在四至七世纪的萨桑朝艺术中逐步形成波斯的琉特琴——乌德('ūd),她对西方音乐的发展产生过重大的影响,形成了后来的梨型琉特类乐器(pear-shape lute)。而这种在萨桑王朝与天山南道的于阗四弦琵琶是一脉相承之物[②]。也就是说曲项四弦琵琶的发展流向可以简要地作如下图式:即,犍陀罗、萨桑朝的波斯、于阗、我国中原的四弦琵琶。犍陀罗的文化交融着波斯与印度文化,是一种复杂的综合性文化。这里主要考察四弦琵琶的历史流动,以上曾提到了天山南道的龟兹棒状五弦直项琵琶,也曾出现或者路经过此地。因此犍陀罗文化也曾对这两个地区产生过深刻的影响。但是中国的琵琶与上述所提到的波斯萨桑朝的曲项琵琶有着直接的关联。六至七世纪的萨桑朝曾出现过一种四弦的琉特琴,叫 Barbat 或 Barbud。而 Barbat 一词与公元一世纪前后出现在古希腊的 Barbiton(一种弦乐器)在语言上有着密切的关系。其次德国音乐学家萨克斯(C.Sachas)又认为 Barbat 一词的源语可追溯到梵语 Bharbhu(意为强烈地拨弦)。就是说萨桑朝的 Barbat 最早源于原始印度地区的 Bharbhu,而 Bharbhu 在公元一世纪前后则形成了古希腊的弦乐器 Barbiton,并由此逐渐形成波斯的四弦弹拨乐器 Barbat(参岸边成雄 1968:129)。因此Barbat 这件四弦乐器虽然于六、七世纪萨桑朝的盛期在美术作品中得到了明确的肯定,但实际上至少在公元前就已经出现了,一世纪前后的 Barbiton 是其前身。这件四弦梨型琵琶但实际上至少在公元前就已经出现了,一世

② 对此,前出岸边成雄《唐代の乐器》、C.Sachs;*Real-Lexikon der Musikinstrumente* 1913;Friedrich Behn;*Die Laute im Altetum und fruühen Mittelalter*. 1919. 等都有相同见解。

图三, 犍陀罗出现的梨形琵琶

纪前后的 Barbiton 是其前身。这件四弦梨型琵琶约在公元前的汉代便传入我国的新疆地区, 这样也符合了《通典》所述: "曲项……本出胡中, 俗传是汉制。"的曲来了。

## 五 弦 琵 琶

在奈良的正仓院中留下了现在世界上唯一的一面唐传的五弦琵琶。琵琶是用坚硬的紫檀木制成, 上面镶嵌着螺钿、玳瑁等, 正面镶嵌着一幅精美的画, 画中一个波斯人骑在骆驼上弹着琵琶。乐器的做工极其精美、细致, 是一具观赏价值极高的艺术品。这件来自中国大陆的传世之宝, 已在正仓院里沉睡了一千两百年之久了。那么她又是如何从西域传入中国、历史上以怎样的风姿展示出其姣丽的姿态的呢? 让我们先追寻一下她的足迹吧。

五弦琵琶与四弦曲项琵琶相同, 并不是源于我国本土。那么五弦琵琶究竟何时、怎样开始真正地出现在我国的呢? 让我们翻开历史来寻找一下答案吧。

《通曲》卷 142, 历代沿革中载:

> "自宣武以后, 始爱胡声。洎于迁都。屈茨, 琵琶, 五弦, 箜篌……胡舞铿锵镗, 洪心骇耳。"

上文是有关五弦琵琶出现在我国的最早纪录, 它阐述了来自西域的胡乐逐渐来到中原, 从后魏的宣武帝起开始真正受到了人们的喜爱。对此《旧唐书》音乐志又云:

> 琵琶, 五弦, 及歌舞伎, 自文襄以来皆新爱好。自河清以后传习尤盛, ……

这一条记事叙述了大统十三年 (548) 文襄帝接位以来西域音乐深受到人们欢迎, 而河清 (六世纪中下叶) 年间以后这种胡乐便"传习尤盛"起来。上述两条记事大致记述的是相同的事件。这一时期, 五弦琵琶实际上也被称作龟兹琵琶或胡琵琶, 在《通典》卷 146 的龟兹乐条目中记载道:

> 龟兹乐者, 起自吕光破龟兹, 因得其声。吕氏亡, 其乐分散, 后魏平中原, 复获之。有曹婆罗门, 受龟兹琵琶于商人, 代传其业, 至于孙妙达, 尤为北齐文宣所重, 常自击胡鼓和之。

综合以上的记载可以判断, 五弦琵琶由龟兹传入中原的时间约在吕光破龟兹的四世纪下半叶 (北魏), 而到了六世纪中叶以后的北齐胡乐开始出现盛行之况。从时间上来说正是张骞出使西域以后将胡乐摩诃兜勒带回中原, 中西文化的交流逐渐得到展开, 琵琶、箜篌之类的乐器开始传入中国。西域乐中的天竺乐于东晋永和年间 (四世纪上半叶) 张重华占据了凉州 (今甘肃、黄河以西地区) 时最初出现的。而吕光和沮渠蒙逊等攻入凉州后把龟兹乐带入凉州, 它与当地的音乐相结合形成了西凉乐。这就是汉魏以来西域乐逐渐流入中原的过程。接着, 到了北魏武帝再一次征服西域获得了龟兹乐, 同时又把疏勒乐和安国乐等带了回来, 就这样西域乐开始了大规模地东渐。与此同时东夷的高丽、百济、新罗、倭国; 南蛮的骠国、林邑、扶南等乐也相继传入, 一时在中国内地胡乐大起, 广为流行。入隋, 炀帝统一了大业, 由两汉以来一直处于战争纷乱的局面进入了一个相对稳定的阶段, 开始重建宫廷雅乐。在宫廷乐得到重建的同时, 胡乐却得到了异常迅速地发展。隋开皇的七

部伎、大业中的九部伎、接着入唐后太宗中完成了中国历史上辉煌一时、深具国际化色彩的十部伎宫廷燕乐。这种经两晋南北朝至隋唐而逐渐隆盛起来的胡乐中，无疑五弦琵琶是西域乐中不能缺少的代表性乐器。在唐的十部乐中五弦琵琶被用于西凉乐、疏勒乐、燕乐、天竺、龟兹、安国、高昌及高丽等八部伎之中，可见北魏以来随着西域乐的传入及其在中原的流行，它与五弦琵琶有着不能否定的密切关系。

在中国的史籍中除了五弦琵琶以外，还可以看到与其关系较为密切的龟兹琵琶、胡琵琶等的记载。它们与五弦琵琶是怎样的关系呢？下面再让我们来看看龟兹琵琶与胡琵琶之间的关系。

从南北朝以来至隋唐，龟兹琵琶与胡琵琶的名称于史籍中不断出现。龟兹琵琶一词较早出现于《通曲》卷 146 龟兹乐的条目：

> “龟兹乐者，起自吕光破龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，代传其业，至于孙妙达，尤为北齐文宣所重，常自击胡鼓和之。……”

对此在《北史》卷九十二，恩辛传中的齐诸宦者的条目中亦有如下记载：

> “曹僧奴僧奴子妙达以能弹胡琵琶甚被宠遇，俱开府封王。”

从这两条史料中可以发现，曹氏一族三代善弹龟兹琵琶并传其业而得恩宠。这里传业于龟兹琵琶的曹妙达也被记作善弹胡琵琶。可见龟兹琵琶与胡琵琶当时被视为相同之物。这样的记载在《隋书》卷十四，音乐中也同样可以见到：

> “周武帝时，有龟兹人曰苏祗婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。”

这里的龟兹人苏祗婆所弹的是胡琵琶。由龟兹传来的龟兹琵琶称作胡琵琶，因为从汉朝开始由西域传来的音乐都被称作胡乐，而龟兹乐又为西域诸乐之首[③]，那么龟兹琵琶被称作胡琵琶也是自然之事了。

上述的文献例证很显然地说明龟兹琵琶就是胡琵琶。那么她们与五弦琵琶又是怎样一种关系呢？对此首先让我们来看看五弦琵琶最早出现在我国的状况。

在上一节的四弦琵琶中我们曾提到，她最初可能起源于印度，随后逐渐成熟于波斯、犍陀罗等地，接着传入中国，而四弦琵琶大部分是通过天山南麓的于阗进入中国内地的，而五弦琵琶则通过天山北麓的龟兹、焉耆一带，逐渐东渐中原。要查明来自于印度的五弦琵琶是怎样传入中原的，首先必须对龟兹地区，即现在的新疆库车所留下的考古资料作一番考证。

古都龟兹是我国新疆境内的一个历史古都，位于塔克拉玛干大沙漠的北缘，它的都城和中心地带在现在的库车境内。强盛时期的龟兹，其疆域西临喀什，东接焉耆，北靠天山南麓，南入塔克拉玛干大沙漠。东西长约六、七百公里，南北宽幅在三百公里，是我国丝绸之路上的前方要塞，又是西域广袤疆域中的重镇之国。

早期的龟兹之国留下了大量的佛教浮雕视觉艺术。佛教大约在公元前五世纪出现在印度北方的恒河中游一带。成熟后向北部传播，印度孔雀王朝阿育王时期（公元前三世纪）传入今天的阿富汗东部，巴基斯坦的北部地区。二、三个世纪以后又继续往北延伸，到达了大夏境地内的北方，即现阿富汗的北部与俄罗斯的中亚地区。大致在公元一世纪上半叶在中亚兴起了强大的贵霜王国（Kushan），它的势力相当强盛，向东越过了帕米尔高原进入我国新疆西部地区。贵霜王朝推崇佛教，在它的境内佛教得到了极大地发展并很快地向着邻近地区蔓延，特别是跨入了我国的新疆地区。

佛教传入我国境内除了上述所讲的阗国外，另一条的重要经路就是天山北麓的龟兹。首先是西端的要塞疏勒国，即今天的喀什及其周边地区，进入龟兹后佛教得到了极度地发展，一时成了当时西域佛教的中心。接着佛教继续沿

③ 《大唐西域记》卷一载：“屈支国，管弦伎特善诸国。”这里的“屈支”指的就是龟兹。

着塔里木盆地的北麓东渐，传到了焉耆国和高昌的回鹘王国。高昌回鹘的中心地处今天的吐鲁番和鄯善一带。在佛教盛行之时那里建造了大量的寺院、石窟，其中留下了许多壁画、塑像、幡画、纸画及木版画等。但是到了十世纪以后伊斯兰教从西亚传入新疆的西部地区。由于在教义、信仰、文化形态等诸多方面的不同，大概历时二、三百年之久伊斯兰教由西向东逐渐地取代了佛教在那些地区的存在，大量的佛教寺院遭到了历史性的破坏和宗教性的仇杀。尤其是伊斯兰教反对偶像崇拜几乎把那些地区所有的浮雕、佛像一扫而空。随着年代久远和自然的侵蚀，地面上的寺院已经荡然无存，大部分的石窟也遭到了相当程度的毁坏。

从这一地区的历史性石窟建设来看，龟兹地区的佛教石窟、壁画和塑像的等数量是首屈一指的。艺术上形成了独具一格的龟兹风味，她与高昌回鹘以及焉耆的洞窟与壁画相比不仅数量多，历史也是最为久远的。龟兹的壁画初建于三世纪末及四世纪初，完成于八世纪。这一地区的壁画主要集中在现库车、拜城及新和等一带。公元四世纪龟兹地区的佛教十分盛行，当时的僧徒有一万多人，仅都城的佛寺佛塔就有一千多座。它们装饰豪华、规模宏大(参宿白 1989: 3)。

从龟兹地区的整个石窟来看，现库车境内有库木吐喇、森木赛姆、克孜尔尕哈、玛札巴哈和苏巴什；在拜城县境内有克孜尔、台台尔和温巴什；在新和县内有托克拉克埃肯。龟兹现存的石窟寺，如前所说最早的建于三世纪末或四世纪初，以后陆续建造，最晚的约建造于九世纪和十世纪，其中五、六世纪为洞窟建造的峰期，正值中国南北朝。石窟建造的时间各不相同，其中拜城县以东的克孜尔石窟最早建立，而库木吐喇为最晚，其它石窟建造的时间介于这两窟之间。

在龟兹地区的石窟中，五弦棒状直颈琵琶最早出现的记录在拜城县东 7 公里的克孜尔石窟。这座位于拜城县境内渭干河河谷北岸的克孜尔千佛洞，是中国的敦煌、龙门、麦秸山四大佛教石窟之一。编号有 236 个洞窟，其中 135 个较为完好，存有壁画的共有 80 个洞窟。至今仍然保存着一万多平方米的壁画，壁画内容主要是佛教、因缘、本生故事及其他的一些佛界形象，其中尤以印度传来的佛教故事最为丰富。

出现在克孜尔第八窟主室前壁的“伎乐飞天”是一幅残损的佛教说法图，此图有二人，一人手托花盘，作散花状；另一人怀抱琵琶，作演

图四，克孜尔佛洞第八窟，伎乐飞天

奏状。该画中的演奏者横抱着捧状直项琵琶，琵琶上的轸子鲜然地标示出上三下二，五弦直项清晰可见(见右图)(见图 4，转宿白 1989: 13)。因此很明显在早期克孜尔石窟建立之时（三世纪下至五世纪左右）五弦琵琶已经随着印度佛教一同进入了这一地区是一个有力的证据。在克孜尔千佛洞的第三十八窟的顶部记载着佛教的商主本生和菱格因缘的故事，该画虽然已有明显的剥落部分，画面受到一定的损害，但左边横抱着直项琵琶的五个轸子(三上二下)却依稀可见，她与图右的横吹遥相对应、眉目传情十分生动。(见图 5，转同上: 27)。由此可见五弦琵琶在中国的两晋时期随佛教已经传入我国新疆西部地区是一个不争的事实。同时我们也可以从上述的二幅三世纪末至四世纪成立的乐伎图中足以知晓当时五弦琵琶在这一地区流行的盛况。五弦琵琶到了南北朝，特别是北齐已经逐渐进入中原地区。河南安阳北齐墓出土的黄釉瓷扁壶乐舞图(见图 6，刘东升等 1988: 42)，是一

图五, 克孜乐 佛洞第三十八窟, 乐 伎特写

幅由五人构成的乐舞图, 五人都穿着窄袖胡衫, 腰间系宽带, 头戴胡冒, 深目高鼻鲜然为一幅当时的西域来朝的乐人图。左边的琵琶乐人斜抱下垂, 直项五弦琵琶鲜明可见。乐舞中除琵琶外, 胡乐器横吹、击钹以及中间形象、动感的胡腾舞展示出西域乐人已深受中原地区的欢迎, 并在中原得到迅速地发展。如《旧唐书》音乐志所说:"琵琶, 五弦, 及歌舞伎, 自文襄以来皆新爱好。自河清以后传习尤盛, ……"《通典》中也记载道: "有曹婆罗门, 受龟兹琵琶于商人, 代传其业, 至于孙妙达, 尤为北齐文宣所重, 云云"。

这里反映出北齐以后龟兹乐, 其中当然包括龟兹的五弦琵琶已经流行于中原地区。而到了隋唐时期五弦琵琶达到了一盛期, 隋初的七部伎、大业中的九部伎都使用五弦琵琶, 充分显示出胡乐已经深深地渗透到了中原。唐初成立的十部伎(燕乐、清商乐、西凉乐、天竺乐、高丽乐、龟兹乐、安国乐、疏勒乐、康国乐、高昌乐)中除西凉伎和康国伎外, 其他八部乐都使用了五弦琵琶, 从中我们不仅能看到胡乐在大唐宫廷中的巨大影响, 同时也看到十部伎中第一部汉族的燕乐伎及东亚朝鲜的高丽伎都融入了胡器五弦琵琶, 也就是说进入盛唐之际胡俗乐已经由隋末唐初的雅、俗、胡乐三乐鼎立走向融合的历史迹象, 也是中国历史上多民族的融合, 政治上大一统的峰期。

五弦琵琶从两晋及南北朝时期开始传入我国西域地区, 后逐步东渐, 至隋唐时期达到了极

图六, 河南安阳北齐墓出土, 乐 舞图

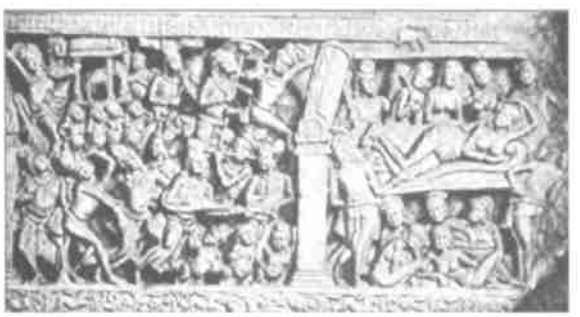
盛。像曹妙达、曹僧奴、曹婆罗门及苏祗婆等都是龟兹的来朝乐人、琵琶名手。他们为隋唐汉族宫廷带来了丰富的外来乐器, 其中由龟兹乐人苏祗婆带来的五旦七调充分运用于琵琶并在唐朝广为流传。这种来自印度的五旦七调与后来中国宫廷中的唐燕乐二十八调及雅乐八十四调都有着十分密切的相互关系, 对隋唐时期的音乐发展做出了不可估量的贡献。

以上通过文献和考古资料已充分证实了五弦琵琶乐与三世纪下半通过天山北麓的龟兹等地传入我国的路径及其历史时期。如前所说五弦琵琶主要是从印度通过佛教的文化形式传入我国的。那么这种棒状直颈的五弦琵琶是否真正在印度出现, 并且通过印度传入我国的呢?对此让我们的视线再投向她的源头——印度, 考察其历史。

在公元前五世纪希腊大王亚历山大曾率军打到印度, 并将流行于当时波斯的四弦弹拔乐器 Barbat 也带到了印度, 后来此乐器在印度得到了新的发展形成了五弦直项琵琶, 这种棒状的直颈五弦琵琶与四弦的曲项琵琶在形制上发生了变化, 实际上在音系统上也分道扬镳形成各

自不同的特征。由于印度的历史文献记录没有得到充分的重视，我们很难从它的历史文献中找到有关琵琶的记载。但公元前五世纪在印度北方的恒河中游一带出现了佛教。佛教提倡来世回生，推崇偶像崇拜，形成了佛教艺术中独特的绘画、浮雕等的视觉艺术。在佛教大量的艺术作品中记录了当时一幕幕的宗教和艺术等场景。

现藏印度甲谷他博物馆的一幅石雕〈托胎画雕像〉是在公元 170 年建成的阿马拉维缇（Amãvati）的浮雕。这座浮雕现在已经解体，其残体部分已分别被大英博物馆、马德拉斯博物馆和甲谷他博物馆所藏。这件阿马拉维缇浮雕是一幅极其精美富丽、装饰性很强的艺术品，它叙述的是一个佛教的故事。〈托胎画雕像〉是其中的一个局部，现被收藏在甲谷他博物馆。该石刻如入口之门分为左右两面。右面的托胎图讲述了释尊的前生、兜率天在世时，在梵王、帝释等的邀请下为了众生济度而不能降生人间，这时，迦比罗卫城的王后摩珂摩耶夫人、六牙的白象等都汇聚而来梦想入胎妊娠，期望一个王子降生，这就是悉达多太子。〈托胎画像石〉则描绘了摩耶夫人横卧在床上，周围观护着侍女、卫士等。雕像的顶部有一头小象，由兜率降监作入胎怀孕之状。其左方一辆舆车驾着一头小象，由四个侏儒抬着，前后数人有的拿着幡盖、也有的拿着器戒。下方是一级歌舞乐人，左



图七，印度托胎画雕像

边舞姿欢快、舞蹈生动活脱；而右边则是琵琶、横吹、拍手，场面雀跃欢呼（见图 7，转伊东忠太等 1919：98）。这里值得注意的是，石雕中横抱着的直项琵琶与传入我国龟兹地区的棒状直项

图八，印度托胎画雕像的放大

琵琶完全是同宗、同类之物。图 8 是其放大的特写，这样比较清晰地看出横抱琵琶者是手持上三下二的轸子的五弦琵琶。因此这里已经明晰无疑地理顺了五弦琵琶由印度传到我国的具体路径，即公元二世纪的印度琵琶与三世纪传入我国新疆地区的五弦琵琶完全是一脉相承之物。五弦琵琶经南北朝进入我国中原，隋唐时其成为我国宫廷音乐中占据十分重要的地位的胡乐器。琵琶乐在当时对音乐的推动作用不仅仅停留在音乐本身，在民间的广泛流传也深深地影响到了文学。白居易的著名诗作《琵琶行》不仅仅对琵琶乐的生动形象描绘，也反映出当时琵琶在中原汉族间的流行程度，已深为一般的民众所接受和爱好。

但是宋以后五弦琵琶在中国并未得到她应有的发展，逐渐销声匿迹了。唐朝五弦随着遣唐使东渡日本，日本遣唐师的准判官藤原贞敏是一个琵琶演奏名手。他于承和五年（838）渡唐，传说随开元寺中国琵琶乐人廉承武学习琵琶，习得一手好琵琶，翌年归国后向当时的仁明天皇献艺为众人所倾倒④。琵琶后来在日本得到了极度的发展，不仅用于独奏、在雅乐的器乐曲中作为色彩乐器而使用，同时在大量的说唱音乐中也得到广泛运用。但是日本也如同中国一样真正得到发展的是四弦琵琶，而五弦琵琶只

④《续日本后记》卷八载："描述了遣唐使准判官藤原贞敏一曲琵琶使群臣具醉的情景。承和六年（839）冬十月已酉朔，天皇御紫辰殿，赐群臣酒……令遣唐准判官正六位上藤原朝臣贞敏弹琵琶，群臣具醉，赐禄有差。"

在隋唐时期的宫廷以及民间亮出一轮艳丽的光彩，很快地昙花一现般地消逝了。现在她那历史般的英容已静谧地安息在博物馆中。由中国传入日本的紫檀螺钿五弦琵琶，它当时的辉煌和音乐上的历史地位就像她那精美的制造工艺，在奈良的正苍院中度过了一千二百多个春秋，给世人留下了唯一的一面历史性的见证——唐传五弦琵琶。

## 阮　　咸

在我国古代的琵琶族类中除上述的四弦曲项琵琶和五弦直项琵琶外，还必须提到的是阮咸。在日本的正仓院中唐传的上述三件乐器都保存完好。阮咸的制作材料与四弦和五弦琵琶相同，琴身以硬质、高雅的紫檀、又镶嵌着玳瑁、螺钿、琥珀等装饰之物。背面以螺钿镶嵌而成的一对鹦鹉，它们口衔璎珞(以玉制成的项链)，雀跃动感，背面的颈部以及四个轸子也同样以螺钿镶嵌。精美华丽，极富观赏价值。乐器长100.4厘米；共鸣箱直径39厘米；厚度3.65厘米。这面唐传的精美之器似乎在向人们叙述着一千二百年以来的音乐故事。

阮咸，与来自波斯和印度的外来乐器四弦、五弦琵琶不同，她是中国固有的乐器。相传晋代名士阮籍的从子阮咸(与阮籍齐名，为晋的竹林七贤)因善弹此器而得名。唐刘在[illegible]其《隋唐嘉话》卷下中道：

> “元行冲宾客为太长少卿，有人于古墓中得铜物，似琵琶而身正圆，莫有识者。元视之曰：‘此阮咸所造乐具。’乃令匠人改以木，为声甚清雅，今呼为‘阮咸’是也。”

对于这一记载在南京西善桥南朝墓出土的南朝竹林七贤与荣启期模印砖画像中，画有阮咸端坐在阔叶林下，斜抱乐器凝神弹奏时的模样(见图9刘东升 1988: 62)。从该画像中我们看到这件乐器为正圆形的共鸣箱形制，琴颈修长，直项上方带有数多的品位，四个轸子鲜然可见，表明该器为四弦弹拨乐器。可以发现图中改乐器与

图九，南京西善桥南朝墓出土阮咸图

现代的“阮”(为阮咸的简称)基本相像，形制上没有多大的变化。关于阮咸这件乐器，在《通典》的卷144中有较早的记载：

> 阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。武太后时，蜀人蒲朔于古墓中得之，晋竹林七贤图阮咸所弹与此类同，因谓之阮咸。咸，晋世实以善琵琶、知音律称。

这段文字较清晰地阐述了阮咸这件乐器的形制、来源以及与晋代文人阮咸的关系。此文中“阮咸，亦秦琵琶也，而项长过于今制，列十有三柱。”关于秦琵琶的记载在同书的条目中有道：

> 今清乐奏琵琶，俗谓之“秦汉子”圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。傅玄云：“体圆柄直，柱有十二。”其他皆充上锐下。

上文中的奏琵琶(下线笔者所加)显然是笔误，应为“秦琵琶”，即清乐秦琵琶。清乐是汉朝以来中国固有的俗乐——清商三调承续而来的。两晋及南北朝以来因战争纷乱，人员的迁徙流离，清乐也多次散失。苻坚平凉州虽初获清乐。但宋武平关中又一次地失落，后隋文帝平陈才真正获得⑤。据《隋书》音乐志下的清乐条目中记载：“此华夏正声也。”道出了清乐的真正的

⑤ 参见《隋书》(卷十五·音乐下)，“清乐”的条目。

出处。在该条目中清乐所用的乐器中有琵琶，但并未明确记载使用的是秦琵琶、曲项琵琶还是直项琵琶。但是在《通典》卷 146，清乐的条目中却明确地记载了“秦琵琶一”，而没有记载任何其他种类的琵琶。因此可以判断这种源于我国固有的乐种，在演奏时所使用我国自身的乐器——秦琵琶是合乎逻辑的。也就是说历史文献中所记载的秦琵琶、秦汉子、阮咸等都是同物异称而已。

那么秦汉子又是怎么出现的呢？对此《通典》中曾记载：“‘秦汉子’圆体修颈而小，疑是弦鼗之遗制。”也就是说秦汉子可能来自于弦鼗，是其旧制。而“鼗”为中国的古乐器，在周朝的雅乐中使用。《周礼》春官·宗伯中曰：“掌教鼓鼗”。郑玄对其注曰：“如鼓而小，持其柄摇之，旁耳还自击。”即将鼓穿在木柄上，在鼓筐的左右两边用绳子系上两个球状物，手摇木柄球状物来回敲击鼓面而发出声音。也就是说弦鼗其形制恰似现代民间流传的“拨浪鼓”或俗称作“货郎鼓”。

但是弦鼗的形制是将一根木柄插在一个上下两面蒙皮鼓邦上，她与一个完全用木板封起来的，其共鸣箱呈扁平状的阮咸相比，阮咸的共鸣箱要远远大出弦鼗好几倍，并且带有一个很长的琴颈上面附有十二个品(傅元的琵琶赋序)或十三个品(《通典》阮咸的条目)。他们之间在形制上存在着很大的差异。至少整体的大小有几倍之差，因此从弦鼗过渡到阮咸在理论上比较牵强，过于飞跃。其间应该有一个过渡性的演变过程。这里秦汉子应该是他们之间的中介。《通典》卷 144 琵琶的条目中道：

> 今清乐奏(秦)琵琶，俗谓之“秦汉子”，……曲项……俗传是汉制。兼似两制者，为之“秦汉”，盖谓通用秦、汉之法。

阐明了两种乐器和演奏及乐制上的不同。即秦琵琶与曲项琵琶两种分别有秦与汉之法的区分。如果从字面上来理解这里的“秦法”应该指的是弦鼗；汉制为曲项琵琶。而两者兼而有之者应为“秦琵琶”。它是混同于两者之间的过渡性乐器。故有“盖谓通用秦、汉之法”之称。在中国古代史上有“五弦”和“琵琶”的记载，它们指的是直项琵琶和四弦曲项琵琶。而秦汉子或秦琵琶显然是不同于上述两者。秦琵琶一词初出于《通典》，也就是说两晋以来四弦曲项琵琶大量地涌进了我国中原，并对弦鼗的发展产生了巨大的影响，它吸收了琵琶的因素改制成一种介乎两者之间的乐器，至唐代日趋成熟。因此在中唐杜佑的《通典》中便给于秦汉子一种新的命名——秦琵琶。这是弦鼗模仿曲项琵琶向着四弦过渡的一个重要阶段。因此毫无疑问秦琵琶形成于中国，是我国的一种固有乐器。

有关阮咸这一名称的出典，据《通典》卷 144 中记载：

> “晋竹林七贤图阮咸所弹与此类同，因谓之阮咸。咸，晋世实以善琵琶、知音律称”

在这段文字的后面有一段注释：

> “蒯朗初得铜者，时莫有识之。太常少卿元行冲曰：‘此阮咸所造。’乃令匠人改以木为之，声甚清雅。”

对此在《旧唐书》卷 200 中，元行冲传又详细地复述了以上的文字：

> “人破古墓得铜器，似琵琶。身正圆，人莫能辨。行冲曰：”此阮咸所作器也“命易以木弦之，其声量雅乐。遂为之阮咸。”

可见秦汉子是在初唐被冠以阮咸这个名字的。过去人们不知该如何称呼这种形如琵琶身正圆的乐器，是唐初的少卿元行冲正式为她命名的，尽管这件乐器在她的名字诞辰之前早已存在了。

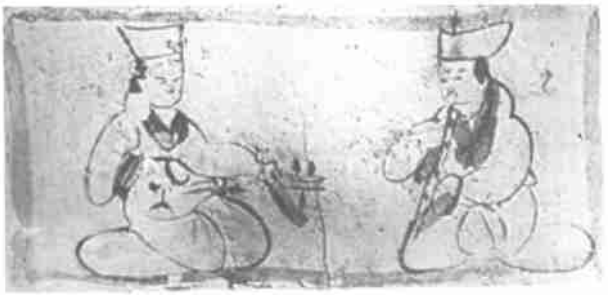
以上对阮咸的形制及其名称来历等作了考证，但是秦琵琶(阮咸)究竟什么时候在中国出现的？秦汉子、秦琵琶又是何时起逐渐变为后来的阮咸状的乐器等问题，在文献中难以得到解答。因而让我们再从一些考古资料和历史遗迹

图十, 东汉晚期的合乐图, 左二秦琵琶

图十一, 甘肃酒泉出土的晋墓壁画秦琵琶

中去发现它们的形迹。

长颈梨形音箱的秦汉子(秦琵琶)至少从东汉末年和两晋时期已经在我国出现了。辽阳棒台出土的古墓壁画（东汉晚期，约公元三世纪初）中有一幅器乐合乐图（见图 10，转刘东升 1988: 59)。该图左起第二乐人，手持梨型直项琵琶。该乐器修长的直径前端依稀可见上下各二的四个轸子。这件琵琶是否带有品位从图上看不清楚，但可以肯定她不是梨型曲项琵琶，从其梨型的形制来看又不像棒状的五弦琵琶。因此可以判断她为秦琵琶的可能性更大。如果辽阳棒台古墓壁画合乐图并不明显的话，那么甘肃酒泉丁家闸出土的晋墓壁画（约公元三世纪中至四世纪初）也是一幅以琵琶、萧、细腰鼓和筝的合乐图(见图 11，转刘东升 1988: 43)。左起第三个乐人手持直项四弦琵琶，长颈上的诸多品位清晰可见。此外，该乐器的音箱孔上的左右两个月牙形出音孔已经明显出现，这个月牙形出音孔在四弦琵琶中也都能见到。因此可以断



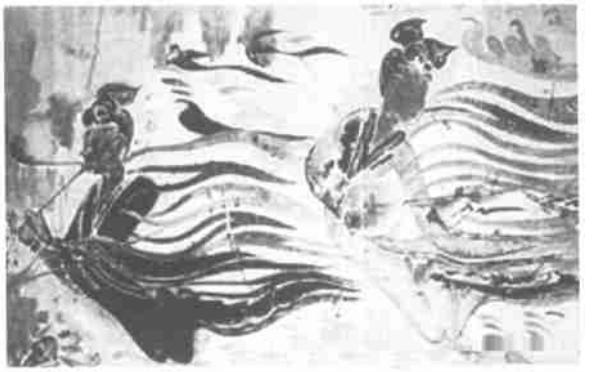
图十二，甘肃出土魏晋墓砖画秦琵琶

图十三，甘肃出土的魏晋墓砖画

定这是弦鼗吸收四弦琵琶后向着秦琵琶发展的重要阶段。上述酒泉丁家闸晋墓的出土之地正处于我国古代凉州地区。在后来的四、五世纪里先后建立过前凉、后凉、北凉和西凉诸国，是河西走廊的要地、丝绸之路的必经之道。这里被称作“西凉乐”的发源地，即中原融合着西方乐所形成的一种特殊音乐的所在地。壁画中的竖笛和筝是周秦时期传承下来的中国古乐器，细腰鼓来自印度，而长颈带品的秦琵琶则是中西融合的象征。秦琵琶在魏晋时期已经得到确立在这一地区的甘肃嘉峪关出土的魏晋墓砖画中也得到了应证。砖画是由多幅乐图所组成。其中有两幅秦琵琶(见图 12、13 转同上: 58～60)。图中两人跪坐，一人吹竖笛，一人弹着长颈四弦琵琶，并能清晰地看到共鸣箱的面板上有两个月牙形的出音孔。下一幅是两个人在树下边走边演奏乐器的场面，前者横抱着琵琶，形制如前，长颈直项是典型的秦琵琶形制。此画可以说是四世纪前后中原与西域地区的文化交流的一个缩影。

从秦琵琶到阮咸，其形制上的变化最多经过了一百多年的时间。在兰州地区的炳灵寺石

图十四, 兰州炳灵寺石窟第 169 窟乐伎图



图十五, 麦秸山第 133 石窟兆魏飞天乐伎

图十六, 敦煌莫高窟乐伎图

窟第 169 窟中有一幅乐伎图, (见图 14, 转董玉祥 1987: 14)。这是建造于我国西秦时期(A D.385 ~ 431)的佛教洞窟, 该图下方的一个乐伎横抱着的不是梨型的共鸣箱琵琶, 而是一个正圆形的共鸣箱, 琴颈修长如棒带有多品, 此时已经完全过渡到阮咸这一乐器了。就如一根长棒插入一个圆形的共鸣箱中, 形制相对而言比较简练。阮咸型乐器于南北朝时期逐渐进入中原, 并大量出现在一些壁画中。辽宁辑安地区出土的约四、五世纪的古墓壁画中有一幅伎乐图(图 14, 同上: 14), 中间一个女乐人横抱着长颈的阮咸骑在一条巨龙的身上, 飘洒的长发和轻柔的衣衫显得动感、妩媚。这样的圆形长颈阮咸在麦积山和敦煌的壁画中都能见到。麦秸山第 133 石窟是建于北魏的壁画, 其中有一幅伎乐天女, 横抱着长柄的阮咸(见图 15, 转刘东升 1988: 63)。修长的琴颈已与琴颈琴身一体的秦琵琶呈不同的形制, 其长颈是一根独立的长棒插入或相接在共鸣箱上的。这样的阮咸在同时代(北魏)的敦煌莫高窟中可以看得更清楚, 在(图 16, 转同上: 64)的壁画中有一伎乐天, 横抱着直柄、圆体的共鸣箱, 绘画中弦缚画得清晰可见, 与现藏于正仓院中的阮咸基本相同, 为了视觉效果与手弹的位置实际上有些错位, 但十分具体形象地呈示出阮咸已经完全代替了梨型

共鸣体的秦琵琶形制了。

阮作为一种琵琶类乐器在中国得到了广泛地运用，一直流传至今，在今天的民族管弦乐队中阮扮演了一个不可缺少的角色。这件乐器在隋唐时期传到了日本，现藏于奈良正仓院的螺钿紫檀阮咸是一个历史的见证。说明当时阮咸也随着琵琶一起传到了日本。但阮咸没有像琵琶那样在日本得到传承，至少从仁明天皇（833～850年在位）开始，大致经历了半个世纪的雅乐乐制改革，其中的一项是对雅乐器进行整治，对来自中国、西亚及朝鲜等的诸多乐器进行了删选，其中许多乐器都被删除形成接近于今天的雅乐队格局。阮咸与大筚篥、竽、五弦、箜篌等许多乐器一样，因为不符合当时日本人的欣赏习惯和趣味而被列入删除乐器之列。因此，九世纪下半叶后阮咸便在日本销声匿迹了。

## 结　　语

通过以上对琵琶的渊源的历史性考证，我们对来自中国的琵琶类型及其来源有了一个大致的认识。自汉代以来经两晋南北朝，胡乐的大量流进对中原文化形成了一股强力的冲击，产生了不可抵御的势力范围。从隋唐时期的主流文化来看琵琶无疑是一件十分重要的外来乐器，在宫廷与民间都有着它不可替代的文化地位。因此隋唐时期是我国历史上琵琶文化发展的一大高潮。琵琶的传播不仅在音乐界，对文学都产生过不小的影响。许多文学家、诗人都在他们的作品中描绘过琵琶，西晋的文人傅玄作有《琵琶赋》、唐代诗人白居易留下了著名的《琵琶行》等，使琵琶这件乐器越发成为一件具特殊文化品位的乐器。

大唐琵琶乐的盛行也随着日本遣唐使被带到了日本。后来成了日本传统音乐文化的重要部分。它除了在日本雅乐中作为色彩乐器被使用外，还在民间由佛教通过盲僧乐人广为流传，形成了多系统的琵琶流派，并成为说唱音乐中的一件重要乐器。琵琶传入朝鲜的记载较早，在本文开头处就提到《隋书》乐志的高丽乐中就出现了“五弦和琵琶”的记载，在十五世纪成书的《高丽史》乐志的唐乐中亦记有四弦琵琶，而在俗乐中则记有五弦琵琶。在《乐学轨范》中不仅记有曲项四弦的唐琵琶，五弦直项的乡琵琶并详细地画有它们各自的乐器图。现朝鲜的李家王的雅乐队中仍然使用着唐琵琶，但五弦的乡琵琶却已经不见其踪影了。琵琶这件乐器传入东亚汉字文化圈的越南约在唐代以后，十四世纪成书的《安南志略》中的小乐条目中就记有琵琶这一乐器，后来在宫廷中一直倍受青睐，成为越南的传统乐器。至今在民间也流传盛广。

琵琶的产生、发育、成熟、演化的历史在丝绸之路上留下了几千年的历史足迹，至今仍然是中国及东亚诸国的钟爱之器。中国现在的阮，其演化过程由周秦时期的弦鼗发展成后来的秦琵琶（秦汉子），东汉以后又演化成阮咸，逐形成了今天的形制。而五弦琵琶由印度传入中国，约两晋时期就出现在我国新疆地区，主要经由龟兹国流入中原。隋唐时期大量的龟兹乐人，尤其是琵琶乐人将其带入中原，它们也被称作龟兹琵琶、胡琵琶。随着胡乐人的大量来朝五弦琵琶在唐宫廷盛行一时，但宋以后五弦的直项琵琶就在我国逐渐消亡，没有得到传承。曲项四弦琵琶是在整个丝绸之路上影响最大、历史最长的琵琶类乐器，直接由波斯传入我国并延绵持续发展至今，在演奏上唐朝以后就扔弃拨子产生直接用手指弹拨的“曲琵琶”后，由四柱加品大大地扩大了琵琶的表现力，现民间的琵琶通常为四柱十三品，也有六柱十八品的，一、二千年的发展变迁使得琵琶在音色、音质、音域等等方面都发生了不可想象的变化。

以上对琵琶在丝绸之路上的发展作了历史性的考察，从琵琶在印度及西亚的历史源头到流入中国后在新疆地区的出现实态、流传路径等作了客观的历史分析，基本阐明了丝绸之路上曲项琵琶、直项琵琶和阮咸的发展脉络。同时也对本文引言处琵琶类乐器的错误结论作出了纠正。这里，笔者不得不指出的是，对琵琶的历史考源仅从我国境内这一段史料来进行推论是难以达到完整而准确的答案的。因为它是一件孕育、发展、成熟、展衍于整个丝绸之路上的一件乐器，去头截尾、腰切断的论述是难以理清其历史脉络的，因而出现谬误也是在所难免的。

## 参 考 文 献

曹安和

1989:〈琵琶〉《中国大百科全书》音乐舞蹈卷[Z] 北京,中国大百科全书出版社。

韩淑德、张之年

1985:《中国琵琶史稿》[M] 北京,人民音乐出版社。

岸边成雄

1968:《唐代の乐器》[M] 东京,音乐之友社。

Stein

1921:"Ancient Khotan" 3vols London, *Ancient Buddhist Paintings from the Caves of the Thousand Buddhas on the Westermost Border of China*[A] 出处同上。

宿白主编

1989:《中国美术全集》绘画篇 16[C] 北京,文物出版社。

刘东升等编撰

1988:《中国音乐史图鉴》北京[M],中国艺术研究所音乐研究所人民音乐出版社。

伊东忠太等编

1919《世界美术全集》(第三卷)[C] 东京,平凡社。

董玉祥主编

1987:《中国美术全集》绘画第 17 卷[C] 北京,人民美术出版社。

(责任编辑:李　岩)

---

(上接 95 页)安排大体相似的同一类科仪,如果该科仪本身反映的内容不同,所使用的音乐曲目也会有所区别。

尽管演礼程序与音乐安排有书为据,而且几乎所有经书、忏书都将演礼程序中使用的仪节名目和曲目标注详尽,但另外的一些斋书和醮书则并不尽然。笔者从青城山使用的几十种斋醮科仪书籍中见到,除一部分如《转咒科仪》《静斗燃灯》等的标注比较详尽外,很大部分则存在两种情况:

(1)有的科仪只标仪节名,不标曲名,如《铁罐斛食》《贡祀诸天》。(2)有的科仪虽标了仪节名和曲名,也只是标了主要项目,部分未标,如《开坛启师》《日月正朝》等。此外,个别科仪如《荐亡科仪》则没有科书,演礼程序通常由主坛——高功凭经验掌握和控制,不受科书约束。

还需说明的是,即便标注比较详尽的经书、忏书和部分斋醮科书,也并不一定把所有程序和音乐安排一字不漏地标出。道士们举行仪式时自然会按约定俗成的定规来演礼。虽然科仪的演礼程序与音乐安排大多有书为据,但并不是所有科仪在演礼时都一成不变地严格按照仪式书籍中的规定"照本宣科",而在实际运用中通常还要由道教主坛来掌握和安排整个科仪的演礼程序:或增减仪节项目和音乐项目,或更换曲目,这在实际演礼时都是允许的,并非过去人们所说的"不能随意更改",而只能说是在大体"照本宣科"的基础上,所增减和更换的项目都应与内容相关,不能"阴阳颠倒",把"为孝众超荐亡灵"时演唱的韵曲——阴韵用于"为信众祈福禳灾"的醮仪中演唱,或把"为信众祈福禳灾"时演唱的韵曲——阳韵用于"为孝众超荐亡灵"的斋仪中演唱。只要不乱套,科仪的演礼程序与音乐安排完全可以因时、因地、因人作出适当调整,以便留有余地。从上述现象中可以看到,青城山道教科仪在演礼程序与音乐安排上,既有它的严格性,也有它的随意性。总之,道教科仪和道教音乐的名目繁多、内容丰富、形式多样,演礼程序与音乐安排有自身规律,可以了解音乐与仪式之间的关系。

(责任编辑:张振涛)